



Sem margens, nem moldura:
imaginando a escrita impetuosa de Lila, da tetralogia
napolitana de Elena Ferrante

Ana Lectícia Felix Angelotti*
Maya Moldes**

ANGELOTTI, A. L. F.; MOLDES, M. **Sem margens, nem moldura:**
imaginando a escrita impetuosa de Lila, da tetralogia napolitana de
Elena Ferrante. *História Social*, n. 26, 2023, pp. 210-241.
<https://doi.org/10.53000/hs.n26.5173>

Resumo: Este artigo pretende imaginar a escrita impetuosa da personagem Lila, da tetralogia napolitana da italiana Elena Ferrante. Em seus ensaios, é a própria Ferrante que caracteriza a escrita de Lila como impetuosa, contudo, a autora nunca se propôs a ficcionalizar os escritos dessa personagem em seus romances. Fruto do diálogo entre dois projetos de pesquisa, de duas amigas, buscamos refletir sobre as dinâmicas de escrita e leitura, tanto na tetralogia quanto nos ensaios de Ferrante, a partir da ideia de mesa de trabalho, do historiador francês Didi-Huberman. Sendo assim, além de dissertar sobre o tema, esse texto também é um ensaio, a exposição de um *work in progress*; não apenas uma mesa posta, mas sua montagem.

Palavras-chave: Elena Ferrante. Didi-Huberman. Imaginação.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: analecticiaangelotti@gmail.com

** Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: maya.moldes.mrp@gmail.com



No margins, no frame:
imagining Lila's impetuous writing, from Elena Ferrante's
neapolitan tetralogy

Ana Lectícia Felix Angelotti
Maya Moldes

Abstract: This article aims to imagine the impetuous writing of the character Lila, from the Neapolitan novels by the Italian Elena Ferrante. Characterized as such by the author, this form of writing is never realized, although it is often mentioned, since the character's writings are not fictionalized. Result of the dialogue between two research projects, by two friends, we seek to consider the dynamics of writing and reading, both in the tetralogy and in Ferrante's essays, based on the idea of work table, by the French historian Didi-Huberman. Therefore, in addition to discussing the topic, this text is also an essay, an exposition of a work in progress; not just a table set, but its assembly.

Keywords: Elena Ferrante. Didi-Huberman. Imagination.

“Dar forma é bom. A forma é má; a forma é final, é morte. Dar forma é movimento, é ação. Dar forma é vida.”

Paul Klee, 1924.

“Em Doutor Fausto, Thomas Mann escreveu sobre um compositor que inventou um novo tipo de música capaz de alterar o pensamento das pessoas. Mas Mann não descreveu em que consistia aquela música, fazendo com que nós apenas imaginássemos o seu som. Talvez seja precisamente esse o papel dos artistas: oferecer um antegosto daquilo que poderia existir, para que possa ser imaginado. E ser imaginado é a primeira etapa da existência.”

Olga Tokarczuk, 2023.

1. Marcenaria

No ensaio *A caneta e a pena*³ (2023), Elena Ferrante nos apresenta uma imagem de sua infância escolar: a página do caderno, com pautas horizontais, bem como duas verticais, vermelhas, que deviam limitar o começo e o fim da escrita naquela linha. Essa imagem é tão metafórica quanto profética; escrever, para Ferrante, se condiciona a partir dessas duas possibilidades colocadas, entre burlar ou respeitar a margem direita:

De modo mais geral, acho que a minha ideia de escritora — e também todas as dificuldades que arrasto comigo — está relacionada à satisfação de ficar plenamente dentro das margens e, ao mesmo tempo, à impressão de uma perda, de um desperdício, por ter conseguido⁴.

O historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, em sua obra *Atlas ou o Gaio saber inquieto, O olho da História III* (2018), ao estudar o projeto cultural de Aby Warburg, que seria o grandioso Atlas Mnemosyne⁵,

³ FERRANTE, Elena. **As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

⁵ De acordo com o biógrafo E. H. Gombrich, o atlas foi imaginado por Warburg em 1905, mas sua

também se debruça sobre a questão das margens. Ele distingue a noção de quadro (*tableau*), como uma forma acabada e emoldurada, da “noção não axiomática de mesa (*table*)”⁶, sendo esta uma forma muito mais aberta de recepção dos signos, imagens, palavras. *Table*, mesa, como campo de trabalho, de operações, de disposição e reposição dos elementos nela contidos.

Se escapar de alguma contenção não é possível, afinal, como diz um ditado de nossa cultura, “pôr por escrito” é selar uma forma, como essa pode ser aberta, inconclusa, impetuosa? Estas características também podem ser atribuídas a personagem Raffaella Cerullo, mais conhecida como Lila, da tetralogia napolitana, série de quatro romances da escritora italiana Elena Ferrante. Lila passa por um processo de desmarginação, no qual sente que as pessoas e as coisas à sua volta não possuem um contorno fixo, uma estabilidade. Devido a esse seu sentimento intrínseco de instabilidade, Lila não consegue tornar-se uma escritora como Lenu, um sonho compartilhado entre as duas amigas quando ainda eram crianças. Já na velhice, Lila desaparece completamente, sem deixar vestígios.

A narradora-personagem Elena Grecco, apelidada como Lenu, é o oposto da amiga: diligente, estudiosa, formal e realiza o sonho de ambas ao tornar-se uma escritora. Ao descobrir que sua amiga de infância havia sumido completamente, sem deixar fotos, bilhetes, ou algum pertence, Lenu atribui a si mesma a tarefa de dar uma forma à amiga, colocá-la em uma moldura. Contudo, ao longo da narração de Lenu, acompanhamos o processo inverso: se, em um primeiro momento, é Lenu que parece

construção teve início apenas em 1924, momento em que o historiador se recuperava de um severo episódio de psicose. Warburg trabalhou nesse projeto ao longo dos próximos anos, escolhendo os elementos que comporiam cada prancha, os dispendo com pregadores por sobre um tecido preto e fotografando o que poderia vir a ser uma página composta de seu atlas. No entanto, há várias imagens que mostram os mesmos elementos em disposições diferentes, reforçando a ideia de montagem como possibilidade inesgotável. Permaneceu inacabado até a morte de Warburg, em 1929. GOMBRICH, Ernst. **Aby Warburg: an intellectual biography**, Chicago, The University of Chicago Press, Oxford, 1986, p. 285.

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, o gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 60.

emoldurar Lila — ao narrar a história de sessenta anos de amizade entre as duas —, no final da narração, percebemos que é Lila quem emoldura Lenu.

Todas as disputas entre as duas amigas, desde a infância, resultaram em um sentimento de subalternidade em Lenu, de estar sempre em segundo lugar atrás de sua amiga genial Lila. É esse sentimento que impulsiona Lenu a querer sempre ser melhor que Lila e é ele que a mobiliza a construir seu caminho: Lenu torna-se uma escritora de sucesso, conseguindo fugir da miséria das suas origens, um sonho que imaginava com Lila nas vielas do bairro pobre do sul de Nápoles. A pesquisadora Fabiane Secches enfatiza em sua dissertação que a amizade das duas amigas é baseada em uma dinâmica de aposta, evidente na epígrafe da tetralogia com a releitura de Goethe sobre o mito de Fausto:

Primeiro, Mefisto se propõe a ajudá-lo a responder às grandes questões que o inquietam. Fausto aceita, já que não teme o inferno, mas o desafia de volta: se um dia ele for capaz de dar respostas definitivas, que o aquiete completamente, Mefisto poderia levar a sua alma. É essa a mola propulsora da ação: não apenas o pacto, mas principalmente a aposta, em que se desafiam mutuamente.⁷

A partir dessa dinâmica, é Lenu quem vence essa aposta e realiza o sonho infantil das amigas, tornando-se uma autora publicada e famosa, mas eternamente assombrada pelo sentimento de que a escrita de Lila era muito melhor que a sua.

Apesar de todo o esforço de Lenu em fixar Lila em sua escrita, esta permanece um mistério até o final da narração da amiga:

Às vezes me pergunto onde ela se dissolveu. No fundo do mar. Dentro de uma fenda ou de um túnel subterrâneo cuja existência só ela conhece. Numa velha banheira cheia de um

⁷ SECCHES, Fabiane Vertemati do Amaral. **Uma longa experiência de ausência: a ambivalência em A amiga genial, de Elena Ferrante**, 2019, p. 126.

ácido poderoso. Dentro de um fosso carbonário de outros tempos, daqueles a que dedicava tantas palavras. Na cripta de uma igreja abandonada na montanha⁸.

Cabe a nós, leitoras e leitores, continuarmos imaginando Lila e, especialmente, sua escrita. No ensaio *Histórias, eu* (2023)⁹, Ferrante admite não saber se teria capacidade de escrever a escrita impetuosa, verdadeira, de Lila. Ao afirmar essa possível incapacidade, Ferrante parece colocar em jogo em sua obra, sua *table*, sua mesa, diversos níveis de escrita: sua escrita de um realismo violento, de um mundo hostil especialmente às mulheres; a escrita de Lenu, a narradora da tetralogia napolitana que tenta dar forma à realidade e sua amiga; e a escrita impetuosa de Lila que, para nós leitores, fica no campo da imaginação.

A amizade também é importante para a escrita — a quatro mãos — deste ensaio. A ideia aqui apresentada é fruto da junção de dois projetos de pesquisa, de duas amigas e colegas de orientação. De uma, trouxemos a obra da Ferrante como tema de estudos; da outra, a metodologia de montagem, via Didi-Huberman, enquanto esse analisa as obras de Aby Warburg, Bertold Brecht e Walter Benjamin. Se não é essa a abordagem teórica usual para a fonte selecionada, ótimo! Nosso afrouxar das margens começa daí. Sendo assim, a partir da autora e do autor apresentados, bem como de suas concepções de forma, margem, moldura, desmarginação e imaginação, buscaremos imaginar — com impetuosidade — a escrita impetuosa de Lila e sua capacidade de narrar uma história.

“Ler o que nunca foi escrito: a imaginação é primeiro - antropológicamente - o que nos torna capaz de lançar uma ponte entre realidades as mais longínquas e as mais heterogêneas.”¹⁰ Nosso processo de imaginar a escrita de Lila foi realizado ao selecionarmos escritoras do século XX - Annie Ernaux, Anne Carson e Natália Ginzburg - que, em nossa leitura,

⁸ FERRANTE, Elena. **História da menina perdida**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017, p. 474.

⁹ *Id.*, 2023, p. 71.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, o gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 29.

possuem escritas impetuosas, com suas respectivas singularidades. Aproximações fortuitas, pois as autoras não são referenciais entre si:

Mas é preciso repetir (...) que a imaginação, por mais desconcertante que seja, não tem nada a ver com uma fantasia pessoal ou gratuita. Ao contrário, é um *conhecimento transversal* que ela nos oferece, por sua potência intrínseca de *montagem* (...). A imaginação aceita o múltiplo e o reconduz constantemente para nele detectar “novas correspondências e analogias”, que serão elas mesmas inesgotáveis, assim como é inesgotável todo *pensamento das relações* que uma montagem inédita, cada vez, será suscetível de manifestar.¹¹

“Que estranheza!”¹², exclama Didi-Huberman sobre sua aproximação ante o projeto warburgiano, mas que também temos vontade de declarar aqui. No entanto, são essas correspondências que, imaginamos, podem se aproximar da escrita hipotética de Lila, o que buscaremos trabalhar na última seção, “*Assemblage*”.

2. A febre Ferrante

A tetralogia napolitana é uma série de quatro romances, publicada no Brasil entre 2015 e 2017 e, originalmente, na Itália, entre 2011 e 2014 pela escritora italiana Elena Ferrante. Os livros em português, traduzidos por Maurício Santana Dias, se chamam, respectivamente: *A amiga genial* (2015), *História do novo sobrenome* (2016), *História de quem foge e de quem fica* (2016), *História da menina perdida* (2017). A tetralogia trata, resumidamente, da história de sessenta anos de amizade entre as duas protagonistas, Elena Greco, Lenu, e Raffaella Cerullo, Lila.

A narrativa inicia-se em 2010, no prólogo *Apagar os vestígios*, quando Lenu descobre que Lila havia sumido completamente, sem deixar nenhum rastro: fotos, roupas, pertences de nenhum tipo. Lenu se enfurece com o

¹¹ *Ibid.*, p. 20.

¹² *Ibid.*, p. 33.

desaparecimento de sua amiga — “Como sempre Lila exagerou, pensei. Estava extrapolando o conceito de vestígio. Queria não só desaparecer, mas também apagar toda a vida que deixara para trás.”¹³, — e decide escrever sobre tudo que se lembrava de Lila, desafiando o desejo da amiga de desaparecer por completo. Em busca de emoldurar Lila, Lenu acaba escrevendo a vida entrelaçada das duas amigas. Ainda no prólogo, a personagem narra que não tinha nenhum vestígio guardado de sua melhor amiga de uma vida inteira:

Descobri que não tenho nada dela, nem uma imagem, um bilhete, uma lembrancinha. Eu mesma fiquei surpresa. Será possível que em todos esses anos ela não me tenha deixado nada de seu ou, pior, que eu não tenha querido guardar nada dela? É possível¹⁴.

É a partir desta constatação que inicia-se a narração de Lenu, baseada em suas próprias lembranças dos anos de amizade com Lila e dos caminhos percorridos pelas duas desde o início da relação, por volta de 1950, em um bairro pobre do sul de Nápoles. Além do prólogo *Apagar os vestígios*, a narração é dividida em seções ao longo dos quatro livros: *Infância: História de Dom Achille*; *Adolescência: História dos sapatos*; *Juventude*; *Maturidade*; *Velhice: História do Rancor* e o epílogo chamado *Restituição*.

Ao longo da história, descobrimos que Lenu é uma escritora bem-sucedida e seu caminho de formação se iniciou com um sonho de criança que ela compartilhava com Lila: ao lerem o romance *Mulherzinhas* pela primeira vez, comprado com o dinheiro de um vizinho mafioso, as duas amigas sonham em escrever um livro juntas para tornarem-se ricas e fugirem da pobreza do bairro onde viviam. Contudo, Lila se antecipa e escreve primeiro, sozinha, um livrinho infantil chamado *A fada azul*, que encanta Lenu para sempre e torna-se uma referência literária da narradora:

¹³ FERRANTE, Elena. **A amiga genial**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015, p. 17.

¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

“Vamos escrever um, nós duas”, disse Lila certa vez, e a coisa me encheu de alegria. Talvez a ideia tenha ganhado corpo quando ela descobriu que a autora de *Mulberzinhas* ficou tão rica que deu uma parte de sua fortuna à família. Mas não tenho certeza. Pensamos sobre o assunto, eu disse que podíamos começar logo depois do exame de admissão. Ela concordou, mas não soube resistir. Enquanto eu tinha muito o que estudar, inclusive por causa das aulas vespertinas com Gigliola e a professora, ela estava mais livre, se lançou ao trabalho e escreveu um romance sem mim. Fiquei mal quando ela o trouxe para que eu lesse, mas não disse nada, ao contrário, segurei a decepção e lhe fiz muitos elogios. Eram umas dez folhas quadriculadas, dobradas e atadas por um alfinete de costureira. Havia uma capa desenhada com pastéis, me lembro até do título: se chamava *A fada azul* e era apaixonante, cheio de palavras difíceis¹⁵.

Depois de *A fada azul*, Lila só escreve novamente anotações pessoais e reflexões diversas em uma série de cadernos. Em um momento conturbado de seu casamento violento, Lila confia esses cadernos à Lenu, com medo de que seu marido os achasse. Mesmo prometendo à amiga que não leria seus escritos, Lenu lê-os compulsivamente, fica obcecada com as descrições precisas de Lila, as conexões de pensamentos, sua criatividade:

Não era um diário, embora ali figurassem relatos minuciosos de fatos de sua vida a partir do final da escola fundamental. Mais parecia o rastro de uma teimosa autodisciplina de escrita. As descrições abundavam (...). Aqui e ali surgiam palavras isoladas em napolitano e italiano, às vezes contornadas por um círculo, sem comentário. E exercícios de tradução do latim e do grego. (...) Frequentemente as frases eram de extrema precisão, a pontuação muito cuidada, a grafia elegante como a que nos ensinara a professora Oliviero. Mas às vezes, como se uma droga lhe inundasse as veias, Lila parecia não suportar a ordem que se impusera. Tudo então se tornava árduo, as frases assumiam um ritmo sobressaltado, a pontuação desaparecia. Em geral, lhe bastava pouco para retomar o andamento largo e claro. (...) Fui tomada tanto pela ordem quanto pela desordem, e quanto mais

¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

lia, mais me sentia enganada. Esse exercício estava por trás da carta que me enviara a Ischia anos antes: por isso era tão bem escrita. Recoloquei tudo na caixa prometendo a mim mesma que não mexeria mais naquilo. Mas logo cedi de novo, os cadernos desprendiam a força de sedução que emanava de Lila desde pequena. Tinha tratado do bairro, dos parentes, dos Solara, de Stefano, de cada pessoa ou coisa com uma precisão implacável. E o que dizer da liberdade que se concedera quanto a mim, com o que eu dizia, com o que pensava, com as pessoas que eu amava, até com meu aspecto físico. Tinha fixado momentos decisivos para ela, sem se preocupar com nada nem com ninguém. Lá estava, nitidíssimo, o prazer que sentira quando aos dez anos escreveu aquele conto, *A fada azul*. Ali estava, com igual exatidão, o quanto havia sofrido porque nossa professora Oliviero não se dignara a dizer uma só palavra sobre aquele conto, aliás, o ignorara. Ali estava o sofrimento e a fúria por eu ter passado à escola média sem me preocupar com ela, abandonando-a. (...) Dediquei-me muito àquelas páginas, por dias, semanas. Estudei-as, acabei aprendendo de cor as passagens de que mais gostava, as que me exaltavam, as que me hipnotizavam, as que me humilhavam. Por trás de sua naturalidade havia com certeza um artifício, mas não soube descobrir qual¹⁶.

Todavia, nós, leitores e leitoras, nunca temos acesso à escrita de Lila, somente as impressões de Lenu sobre ela. Para a narradora, as palavras da amiga tinham a capacidade de não deixar os artifícios da escrita perceptíveis e era essa habilidade que Lenu tentava mimetizar em seus textos ao longo de sua carreira de escritora, mas não conseguia. Essa é a dinâmica estabelecida entre as duas amigas desde a infância, desde quando Lila escrevera *A fada azul*: Lenu sempre falhando em alcançar esse estilo verdadeiro de Lila e, por isso, até o final de sua narração, essa capacidade extraordinária da amiga a assombra:

Duvidei cada vez mais da qualidade de minhas obras. Entretanto, o texto hipotético de Lila, paralelamente, assumiu um valor inesperado. Se antes o imaginara como uma matéria bruta na

¹⁶ FERRANTE, Elena. **História do novo sobrenome**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016, p. 11-14.

qual eu poderia trabalhar em companhia dela, extraindo dali um bom livro para minha editora, agora se transmudou numa obra acabada e, portanto, numa possível pedra de toque. Fiquei surpresa ao me pegar perguntando: e se mais cedo ou mais tarde de seus arquivos sair uma narrativa muito melhor que as minhas? E se eu de fato jamais escrevi um romance memorável, e ela, justo ela, o está escrevendo e reescrevendo há anos? E se o gênio que Lila expressara na infância com *A fada azul*, perturbando a professora Oliviero, agora, na velhice, estiver manifestando toda sua potência? Nesse caso seu livro se tornaria - ainda que só para mim - a prova do meu fracasso e, ao lê-lo, eu compreenderia como deveria ter escrito, mas não fui capaz¹⁷.

É interessante virarmos essa trama do avesso e nos debruçarmos sobre aquela que escreveu essas escritoras frustradas, afinal, Ferrante nos conta em um de seus ensaios: “Eu diria que sou a autobiografia delas, assim como elas são a minha¹⁸”. Para isso, é importante contextualizarmos a tetralogia napolitana dentro da obra de Elena Ferrante.¹⁹ A autora publicou seu primeiro romance, *Um amor incômodo*, em 1992, na Itália, mas foi a recepção das traduções da tetralogia napolitana — com seu primeiro volume lançado em 2011 na Itália — que gerou a *Febre Ferrante*, um fenômeno literário mundial.²⁰ Em 2013, o crítico literário James Wood publica no *New York Times* uma resenha bastante elogiosa sobre a autora e a tetralogia napolitana intitulada *Women on the verge: The fiction of Elena*

¹⁷ *Id.*, 2017, p. 459.

¹⁸ *Id.*, 2023, p. 58.

¹⁹ A obra da escritora italiana Elena Ferrante é composta por doze livros, sendo seis romances e três coletâneas de textos e entrevistas. São eles: *Um amor incômodo*, 2017 [L'amore molesto, 1992]; *Dias de Abandono*, 2016 [I giorni dell'abbandono, 2002]; *A filha perdida*, 2016 [La figlia oscura, 2006]; *Uma noite na praia*, 2016 [La spiaggia di notte, 2007]; *A amiga genial*, 2015 [L'amica geniale, 2011]; *História do novo sobrenome*, 2016 [Storia del nuovo cognome, 2011]; *História de quem foge e de quem fica*, 2016 [Storia di chi fugge e di chi resta, 2013]; *História da menina perdida*, 2017 [Storia della bambina perduta, 2014]; *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, 2017 [La frantumaglia, 2013]; *A vida mentirosa dos adultos*, 2020 [La vita bugiarda degli adulti, 2019]; *L'invenzione occasionale*, 2019 e *As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever*, 2023 [I margini e il dettato, 2022]

²⁰ SECCHES, Fabiane. Febre Ferrante. *Revista Cult*, 2018. Cf. <<https://revistacult.uol.com.br/home/elena-ferrante/>>. Acesso em 14/09/2023.

Ferrante. Essa resenha e o ótimo trabalho de tradução de Ferrante para o inglês, realizado por Ann Goldstein, foram os responsáveis pela calorosa recepção da obra de Ferrante em outros países, especialmente nos Estados Unidos. Em 2017, o diretor Giacomo Durzi lançou o documentário *Ferrante Fever* que analisa a popularidade de Ferrante apresentando leitores famosos de sua obra como Hillary Clinton, Jonathan Franzen, Roberto Saviano, entre outros. Desde 2018, a rede de televisão HBO adaptou a tetralogia napolitana em série audiovisual, com as três primeiras temporadas referentes aos três primeiros volumes já lançadas. Em 2021, a diretora Maggie Gyllenhaal adaptou para um longa-metragem um romance anterior à tetralogia napolitana, *A filha perdida* (2016), lançado pelo serviço online de *streaming* Netflix. Em 2023, o diretor Edoardo de Angelis adaptou o romance mais recente de Ferrante, *A vida mentirosa dos adultos* (2020), para uma série audiovisual também lançada pela Netflix. Todas essas adaptações para o audiovisual aumentaram ainda mais a popularidade do universo ferranteano.

Apesar de seu reconhecimento mundial no meio literário e acadêmico, a autora histórica, que assina como Elena Ferrante seus romances e ensaios, não é conhecida: desde sua primeira publicação, em 1992, Ferrante decidiu manter-se fora dos holofotes do mercado editorial. Todavia, ela não se recusa a debater e refletir sobre sua obra e dá entrevistas, escreve ensaios e reflexões através de sua editora italiana. A reunião de seus textos avulsos gerou três livros: *Frantumaglia* (2017), *L'invenzione occasionale*,²¹ (2019) e *As margens e o ditado* (2023). Em todos eles, Ferrante disserta sobre os seus processos de escrita, suas influências literárias, sobre a construção de seus romances e suas protagonistas e a complexidade de buscar uma voz autoral feminina em um mundo essencialmente patriarcal. Quando perguntada se sente algum arrependimento por manter-se no anonimato, Ferrante responde dando protagonismo aos seus escritos:

²¹ É a reunião de textos de sua coluna semanal para o jornal *The Guardian* durante o ano de 2018. Nesses textos, Ferrante reflete sobre cultura, literatura e política italiana.

Não, nenhum arrependimento. A meu ver, extrair a personalidade de quem escreve das histórias propostas, dos personagens criados, das paisagens, dos objetos, de entrevistas como esta, sempre e somente da tonalidade da sua escrita, nada mais é do que um bom modo de ler.²²

Especialmente em *As margens e o ditado* (2023), Ferrante enfatiza a dinâmica de escrita que criou entre as amigas na tetralogia napolitana, uma dinâmica entre a escrita boa, que seria a de Lila, e a escrita ruim, que seria a de Lenu, parecendo se colocar próxima de Lenu, ou seja, questionando a si mesma se teria a capacidade extraordinária de escrever a vida “verdadeiramente” tal qual sua personagem Lila. Ao expor essa questão, Ferrante intriga o leitor e a leitora, ao colocar a escrita de Lila como um ideal não somente de sua protagonista-narradora Lenu, mas dela mesma: “Será que eu, que escrevo junto com Lenu, eu, a autora, saberia criar a escrita de Lila? Não estou inventando aquela escrita extraordinária justamente para falar da insuficiência da minha?”²³.

Ao nos deixar com essa dúvida, Ferrante também apresenta a sua relação com a escrita, sua tentativa de ordenar os acontecimentos da vida em uma narrativa coesa que, muitas vezes, é perturbada por uma “energia que quer atrapalhar”. Essa forma de equilíbrio/desequilíbrio nos parece como a dinâmica entre Lenu e Lila:

Os cadernos da escola primária, com suas linhas horizontais pretas e as verticais vermelhas, sem dúvida foram uma jaula. Ali, comecei a escrever minhas historinhas e, desde então, tendo a transformar qualquer coisa em uma narrativa limpa, ordenada, harmônica, bem-sucedida. Entretanto, o clamor desarmonioso da cabeça permanece, sei que as páginas que por fim me convencem a publicar livros vêm dali. Talvez o que me salve – mas a salvação não demora muito a se revelar perdição – seja que, sob a necessidade de ordem, perdurou uma energia

²² FERRANTE, Elena. **Frantumaglia: os caminhos de uma escritora**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017, p. 252.

²³ *Id.*, 2023, p. 95.

que quer atrapalhar, desordenar, desiludir, errar, falir, sujar. Essa energia me puxa ora para um lado, ora para o outro. Com o passar do tempo, escrever, de fato se tornou, para mim, dar forma a um equilibrar-me/desequilibrar-me permanente (...)²⁴.

Nos parece que Lenu e Lila nascem como analogias do equilíbrio/desequilíbrio intrínseco ao próprio processo de escrita de Ferrante. E é a partir de uma amizade que Ferrante constrói essa dinâmica:

Escrevia sobre o “caráter narrativo das amizades femininas”. Escrevia — ouçam bem — “sobre o cruzamento de narrações autobiográficas que asseguram, ao mesmo tempo, o resultado de uma fruição biográfica recíproca”. Escrevia: “Opera-se um mecanismo de reciprocidade segundo o qual o si narrável de cada uma passa à autonarração com a finalidade de que a outra conheça uma história que possa, por sua vez, narrar: contar a outros e outras, sim, mas sobretudo contá-la *de novo* à sua protagonista”²⁵.

Em um trecho mais a frente, Ferrante acrescenta:

Para simplificar: eu conto a você a minha história para que você a narre para mim.’ Entusiasmei-me. Era o que eu - de forma despretensiosa - estava tentando criar no meu esboço de um romance interminável centrado em duas amigas que se entrelaçavam, de maneira menos edificante que Emília e Amália, os relatos de suas vivências²⁶.

Estas citações de Ferrante analisando a dinâmica de escrita e leitura de Lenu e Lila são de seu último livro de ensaios, *As margens e o ditado*, uma reunião de textos escritos entre 2020 e 2021, dez anos depois da publicação do primeiro volume da tetralogia e de seu sucesso literário. Esse mecanismo de Ferrante em comentar a sua própria obra, enriquecendo o processo

²⁴ *Ibid.*, p. 39.

²⁵ *Ibid.*, p. 63.

²⁶ *Ibid.*, p. 64.

de leitura de seus leitores, nos parece uma consequência de sua escolha, em 1992, de assinar seus romances com um pseudônimo. Todavia, esse processo de criar uma autora-personagem que escreve também a própria crítica literária de sua obra parece ter ocorrido naturalmente, ao longo da recepção positiva dos romances de Ferrante, especialmente a tetralogia napolitana. Concordamos aqui com a pesquisadora Karen Bojar (2018) ao enfatizar que, inicialmente, a escolha de Ferrante pelo anonimato era algo pessoal, de preservação de sua imagem e sua privacidade, mas com o seu sucesso, a autora começa a desenvolver uma posição mais filosófica para a sua escolha²⁷, e são essas reflexões em seus ensaios sobre a construção de Lenu, Lila e suas dinâmicas de escrita e leitura que nos permitem as ponderações que realizamos neste artigo.

É o encantamento com a leitura de *Mulherzinhas* que estabelece a dinâmica de escrita na amizade de Lenu e Lila. Já na leitura da tetralogia napolitana, o encantamento produzido por Lenu e Lila em nós gerou o desejo de irmos além da narração de Lenu e de fantasiarmos uma escrita da Lila, em diálogo com os ensaios de Ferrante sobre sua própria obra. A ludicidade e a imaginação, típicas da literatura, levaram duas historiadoras a construir as reflexões apresentadas neste artigo e é esse exercício de imaginação que ensaiamos aqui.

3. Montagem

Georges Didi-Huberman, afirma: “Para saber, é preciso imaginar”²⁸.
E acrescenta:

Para saber é preciso tomar posição. Gesto nada simples. Tomar posição é situar-se pelo menos duas vezes, em pelo menos duas frentes que toda posição comporta, pois toda posição é, fatalmente, relativa. Trata-se, por exemplo, de afrontar algo; diante disso, todavia, precisamos também contar com tudo

²⁷ BOJAR, Karen. *In search of Elena Ferrante: the novels and the question of authorship*. McFarland, 2018, posição 389.

²⁸ DIDI-HUBERMAN. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 11.

aquilo de que nos afastamos, o fora de alcance que existe atrás de nós (...). Para saber é preciso saber o que se quer; porém, é preciso, também, saber onde se situa nosso não saber, nossos medos latentes, nossos desejos inconscientes. (...). É preciso implicar-se, aceitar entrar, afrontar, ir ao coração, bordejar, decidir²⁹.

Palavras impetuosas! Como seguir o proposto por Didi-Huberman nessa passagem, enquanto metodologia de pesquisa e escrita, não apenas inspiração instigante? Nos tomou tempo e reflexão imaginar como seria imaginar Lila, sem emoldurá-la, fixá-la, contornar seu vazio. Para isso, esboçamos algumas possibilidades: de primeira, também mais acessível, seria alcançá-la pela negativa; Lila é o que Lenu não é. Esteticamente, são construídas de forma antitética: “Em geral a bonita era eu, ela, ao contrário, era seca que nem aliche salgado, emanava um cheiro selvagem, tinha o rosto comprido, estreito nas têmporas, fechado entre duas bandas de cabelos lisos e muito pretos³⁰”. Emocionalmente também, como já trabalhamos neste texto. Construídas, claro, pela personagem-narradora implicada Lenu, na dimensão ficcional do enredo. Essa abordagem pela negativa pode ser considerada como tomar uma das frentes, conforme Didi-Huberman sugere na citação acima; ela está à mão, como se diz, para os leitores da tetralogia. Outra frente possível nos foi sugerida pela própria Ferrante.

Retomando o ensaio *Água-marinha* (2023),³¹ Ferrante relata a dificuldade de se desligar de seus três primeiros romances, especialmente, de suas três respectivas protagonistas, Delia, Olga e Leda — até o momento em que ela relê uma obra de Adriana Caravero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997),³² quando certa expressão a mobilizou, a saber, a “outra necessária”: “Lembro que foi uma sacudida. Pareceu-me que *um*

²⁹ *Id.*, 2017, p. 15, 16.

³⁰ FERRANTE, Elena. **A amiga genial**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015, p. 44-45.

³¹ *Id.*, 2023, p. 41-70.

³² CARAVERO, Adriana. **Tu che mi guardi, tu che mi racconti**. Filosofia della narrazione. Milão: Feltrinelli, 1997.

outro era aquilo de que eu precisava para sair dos três livros anteriores e, no entanto, permanecer dentro deles³³”. Assim também o faremos. Pensar Lila como alteridade de Lenu não é sair o suficiente do entremeado da tetralogia, então propomos trazer outras necessárias, para imaginar Lila: outras escritoras, embora não as mencionadas pela própria Ferrante como referências,³⁴ que tivemos o arbítrio de entender como impetuosas, ainda que com seus estilos singulares de narrativa. A saber, conforme já mencionado, Annie Ernaux, Anne Carson e Natália Ginzburg.

São essas outras, junto dos trechos da tetralogia, que compõem nossa mesa. Vale a pena retomarmos essa ideia, que se refere mais a um princípio de trabalho do que a um conceito, como já mencionamos na seção “Marcenaria”. A ideia está presente na obra *Atlas ou o Gaió saber inquieto, O olho da História III* (2018), na qual Didi-Huberman se debruça sobre o projeto chamado Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg.

Vamos nos deter um instante na empreitada warburguiana, para então compreendermos as interpretações que Didi-Huberman faz desta. O Atlas Mnemosyne foi montado entre 1924 e 1929, ano da morte de Warburg, que o deixou inacabado:

O atlas de Warburg talvez não tivesse surgido - ao menos sob a forma problemática, inquietada, irresoluta e no entanto tão audaciosa que se conhece - sem um fenômeno geral de explosão que o acontecimento da Grande Guerra pôs, crua e cruelmente, diante dos olhos de todos, com seu lote de destruições massivas

³³ FERRANTE, Elena. **As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023, p. 62.

³⁴ Em entrevista concedida à Yasemin Çongar: “Çongar: Poderia aprofundar a diferença entre verossimilhança e autenticidade na literatura? Em quais casos, e por quê, “a pura e simples genuinidade” não é suficiente? Ferrante: Obter um efeito de semelhança com a verdade é uma questão de habilidade técnica. Por sua vez, a autenticidade na literatura elimina truques e efeitos. A verdade atropela o verossímil, e isso muitas vezes desorienta. Preferimos o efeito de verdade à irrupção na esfera simbólica do autêntico. Çongar: Nas obras de quais escritoras encontra a potência literária adequada mencionada em sua resposta? Ferrante: Jane Austen, Virginia Woolf, Elsa Morante, Clarice Lispector, Alice Munro. Eu poderia continuar, é uma lista longa e que mostra uma variedade surpreendente de escritas femininas desde os clássicos até os dias de hoje. Mas temos dificuldade em reconhecê-la.” *Id.*, 2017, p. 329.

e de colocações radicais, em seguida de redefinições e de reconstruções culturais cujo emblema por excelência seria a época de Weimar^{35, 36}

Desmembrando seu título, o Atlas Mnemosyne se remete à premissa formal de um atlas, ou seja, uma forma visual de saber, que contém uma coleção de pranchas onde estão dispostas imagens, que podem ser de natureza geográfica, cartográfica ou mesmo astronômicas. Sua forma é aberta, pois um mesmo referencial, por exemplo, um país, pode ser apresentado segundo suas divisões políticas, econômicas, fluviais, etc. Os atlas são constantemente atualizados e, mais ainda, relidos: “nós o abrimos primeiro para procurar uma informação precisa, mas, uma vez obtida a informação, não o abandonamos forçosamente, continuando a percorrer suas bifurcações em todos os sentidos.”³⁷ De modo singular, Warburg segue esse princípio de uso, digamos assim.

Também há a referência ao Atlas mitológico, aquele condenado a suportar a abóbada do céu sobre os ombros: “o titã Atlas aparece como uma figura ao mesmo tempo mitológica e metodológica, alegórica e autobiográfica, do projeto warburgiano na sua totalidade.”³⁸ Atlas, em grego, é aquele que porta, mas também aquele que suporta. Então biográfica, porque Warburg suporta a década de 20, entre a Primeira Guerra e a ascensão do fascismo, mas também os quatro anos internado, sofrendo de psicose no sanatório Kreuzlingen. E é figura metodológica porque dialética: o peso do céu versus a força do portador, vetores antagônicos. A potência do Titã, mas também seu sofrimento.

³⁵ Para uma reconstrução histórica dessa época, bem como uma exposição de como outros autores se apropriaram do princípio de montagem para estar de acordo com a fragmentação do mundo, ver: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, o gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 210.

³⁷ *Ibid.*, p. 17.

³⁸ *Ibid.*, p. 94.

Por fim, também há referência a Mnemosine, filha de Urano (céu) e Gaia (Terra), mãe das musas:

Mnemosine é a deusa da reminiscência. Podemos, a partir de então, compreender que o atlas de imagens que leva seu nome é a forma visual, a forma operatória, de uma memória inquieta - até mesmo de um medo - nascido da colisão do agora com o outrora (...). O atlas de imagens seria, mais exatamente, a compilação visual de uma memória inquieta transformada em saber, seja no espaço do pensamento histórico, da atividade artística ou do espaço público e político.³⁹

Para oferecer um esboço de visualidade, vamos descrever sucinatamente a primeira prancha do Atlas Mnemosyne. Há quatro imagens de fígado de carneiro no topo, que remetem à hepatoscopia, antiga forma de leitura do passado e presságios do futuro, feita a partir das características do órgão; uma representação do último rei Assírio Assurbanipal, envolto de figuras do Sol, da Lua e também imagens da constelação de escorpião. Segundo uma das interpretações de Didi-Huberman, dedicar “a primeira página” de seu atlas à referências astronômicas e astrológicas se trata de: “ler os movimentos do tempo nas configurações visuais - como o são as constelações de estrelas - e isso não é, no fundo, um paradigma fundamental para todo conhecimento que procura extrair o inteligível a partir do sensível?”.

Aproveitando o mote interpretativo, vamos seguir com as apropriações que Didi-Huberman faz de Warburg. Em seu livro, o historiador francês busca desenvolver uma metodologia para abordar a cultura visual e a história da arte⁴⁰:

³⁹ *Ibid.*, p. 302.

⁴⁰ Como exemplo dos usos da ideia extraída neste volume de Didi-Huberman, por ele próprio, temos sua análise da obra de Goya, na seção III chamada “Desastres”, do presente livro. *Ibid.*, p. 185-304.

O atlas warburgiano é um objeto pensado como uma aposta. É a aposta que as imagens, unidas de um certo modo, nos ofereceriam a possibilidade — ou melhor, o recurso inesgotável — de uma releitura do mundo. Rer o mundo: ligar diferentemente os fragmentos desiguais, redistribuir a disseminação, meio de orientá-lo e de interpretá-lo, certamente, mas também de respeitá-lo, de remontá-lo sem acreditar resumi-lo nem esgotá-lo⁴¹.

Ao longo dos capítulos, Didi-Huberman decompõe as ideias e os métodos de Warburg. O professor analisa a própria página do atlas warburgiano, onde os fragmentos díspares coletados eram montados, a fim de formar uma nova imagem, portanto, uma nova narrativa. É a essa página que Didi-Huberman chama mesa de trabalho: “Mas ao se retornar à noção mais heurística, à noção não axiomática de mesa, [*table*], percebe-se que a ‘superfície preparada’ demonstra bem sua eficácia de campo operatório”⁴². Em outra passagem:

Mesa de oferenda, de cozinha, de dissecação ou de montagem, depende do caso. Mesa ou prancha de atlas (diz-se *plate* em inglês ou *lámina* em espanhol, mas o francês como para *Tafel* em alemão ou *tavola* em italiano, tem a vantagem de sugerir uma relação tanto com o objeto doméstico quanto com a noção de quadro). (...) O quadro seria, então, a inscrição de uma obra que se quer definitiva ao olhar da história. A mesa é o suporte de um trabalho sempre a retomar, a modificar, se não for para iniciar.⁴³

Em seguida, Didi-Huberman nos dá o exemplo de mesas de rituais xamânicos, como a folha da bananeira. Um exemplo que causa estranheza, mas que é coerente com o princípio warburgiano de criar correspondências entre elementos distantes, mas que, apropriados, reforçam um sentido criado. No caso, o de uma superfície de trabalho, que funciona a partir de uma constante montagem.

⁴¹ *Ibid.*, p. 27.

⁴² *Ibid.*, p. 60.

⁴³ *Ibid.*, p. 24.

Ao ser preparada, todos os elementos dispostos na folha perdem sua função original, como as pedras e frutos, e adquirem um status de alegoria: as frutas seccionadas de tal forma seriam símbolos de um mal a se exorcizar, por exemplo. Os componentes materiais pouco variam de natureza, mas trata-se um sistema aberto, pois esses mesmos são concebidos enquanto signos, inseridos em uma pluralidade interpretativa. As disposições dos componentes não são fixas, justamente variam a cada objetivo da mesa montada, ao contrário de um tabuleiro de xadrez, onde o bispo sempre se move na diagonal, assim como as outras peças em seus respectivos deslocamentos marcados. Essas mesas são, ao mesmo tempo, sacrifício e oferenda, como uma organização desordenada: “dissociar, cortar, destruir os corpos do animal, (...) aglutinar, acumular, dispor as oferendas de comida”⁴⁴, suja até, mas, como completa Didi-Huberman: “A desordem só é desrazão para aquele que se recusa a pensar, respeitar, acompanhar de alguma forma o **despedaçamento** do mundo.”⁴⁵ Essa reflexão, especialmente a palavra em destaque, não nos remete à Lila?

Ao tomarmos a imagem das margens como referência, é preciso enfatizar que associar Lila a um romper destas não é apenas interpretação nossa, mas sim algo nomeadamente caracterizado na tetralogia. Trata-se da desmarginação, processo pelo qual a personagem Lila passa por um forte mal-estar interno, sentindo que seus contornos vão escapar e adentrar outras pessoas e objetos, perdendo assim suas definições e sua concretude. Lila sente a desmarginação em diversos momentos de sua trajetória e esse sentimento é o traço basilar da sua personalidade instável. É esse sentimento que move Lila, em um eterno sofrimento que faz com que toda sua vida seja marcada por esse medo da ruptura, da incapacidade de dar sentido aos acontecimentos. No capítulo *O romance desmarginado: A função do fim e a figuração do tempo na série napolitana, de Elena Ferrante*⁴⁶ (2019),

⁴⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 63. Grifos nossos.

⁴⁶ LARANGEIRA, Luiza. O romance desmarginado: A função do fim e a figuração do tempo na série napolitana, de Elena Ferrante. CHARBEL, Felipe; DUARTE, João de Azevedo e Dias; KLEIN, Kelvin Falcão; LARANGEIRA, Luiza (orgs.). **Reinvenções da narrativa: ensaios de**

a historiadora Luiza Larangeira analisa as formações opostas das duas amigas e as respectivas figuração do tempo que essas formações implicam: a trajetória de Lila, essencialmente marcada pela desmarginação, mantém a personagem em eternos ciclos “que indicam a constante mudança e a alternância entre tempos de prosperidade e tempos de privação e que, entretanto, nunca são iguais uns aos outros” (2019, p. 102), enquanto Lenu tem uma trajetória mais estável, em um processo de auto modelagem consciente em busca de uma ascensão social que pressupõe um tempo linear e cronológico. De acordo com Larangeira, nos parece também que esse é um dos motivos para Lenu ter conseguido tornar-se escritora - que constrói narrativas organizadas com início, meio e fim -, enquanto Lila e sua condição desmarginada não conseguem realizar o sonho de infância das amigas.

E quanto ao método que aglutina essa disposição, mesmo que temporária, é o da montagem. Abordado em outra obra do autor, *Quando as imagens tomam posição, O olho da história I* (2017), essa sobre Bertold Brecht e, mais discretamente, sobre Walter Benjamin, Didi-Huberman a define:

A exposição pela montagem, ao contrário, renuncia antecipadamente a compreensão global e ao “reflexo objetivo”. Ela dis-põe e recompõe, interpretando por fragmentos, em vez de propor explicar a totalidade. (...) Dis-põe e recompõe, expõe criando novas relações entre as coisas, novas situações⁴⁷.

Assim iremos montar nossa “mesa Ferrante”, a partir de alguns fragmentos díspares daquelas eleitas “outras necessárias”, em colagem com trechos da tetralogia. A intenção é ressaltar — saltar aos olhos — suas correspondências, ainda que haja também certo choque, ao descontextualizar esses trechos de obras distintas. Em suma, tomar parte ínfima na inesgotável releitura do mundo, como pretendeu Warburg.

história e crítica literária. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

⁴⁷ DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tomam posição, O olho da história I*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017., p. 101.

4. Assemblage

Começemos a dispor os elementos em nossa mesa pela primeira frente estabelecida, aquela de Lenu como antítese de Lila. Selecionamos um trecho de *História de quem foge e de quem fica* (2016), em que Lenu fala sobre seu processo de escrita, embargado naquele ponto de sua vida, após o nascimento das filhas:

Às vezes me sentia tentada a recorrer a Pietro. Ele era muito mais competente que eu, com certeza teria me poupado de escrever coisas levianas, toscas ou estúpidas. Mas não o fiz, **detestava os momentos em que ele me mantinha em sujeição com seu saber enciclopédico**⁴⁸.

Encontramos um eco desse ressentimento em Natalia Ginzburg, presente em seu ensaio *Ele e eu* (2020):

Ele adora teatro, pintura e música — especialmente a música. Eu não entendo nada de música, me interesso bem pouco por pintura e me entedio no teatro. Amo e compreendo uma só coisa no mundo, que é a poesia. Ele ama os museus, e eu o acompanho com esforço, com uma desagradável sensação de dever e de cansaço. Ele ama as bibliotecas, e eu as odeio. (...). Apesar disso, também amo o cinema; mas, mesmo assistindo a filmes há tantos anos, eu não soube formar uma cultura cinematográfica. **Ele, ao contrário, formou essa cultura: formou uma cultura sobre tudo o que atrai sua curiosidade; e eu não soube formar uma cultura sobre coisa nenhuma, nem sobre as coisas que mais amei na vida**⁴⁹.

As passagens foram escolhidas porque evocam uma hierarquia intelectual semelhante, entre homem e mulher, dentro de um casamento.

⁴⁸ FERRANTE, Elena. *História de quem foge e de quem fica*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016, p. 346. Grifos nossos.

⁴⁹ GINZBURG, Natalia. *As pequenas virtudes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 48-51. Grifos nossos.

Ambas, Lenu e Natalia Ginzburg, são escritoras publicadas, reconhecidas e famosas. No entanto, esse status intelectual estabelecido não está presente na forma em que referenciam a si mesmas. Ou, melhor dizendo, embora se reconheçam como escritoras capazes, se excluem de uma erudição, atribuída só aos homens. Sua conquista é escrever, com esforço, com uma relação especial com esse ofício até, mas quanto aos “saberes enciclopédicos” ou “formar uma cultura”, mesmo décadas de estudo e tentativas de familiaridade, se descrevem sempre saindo atrás. Não lhes é natural debater esses assuntos.

Passemos agora a um trecho de Lila, presente no volume dois da tetralogia, *História do novo sobrenome* (2016):

E nesse ponto tirou da bolsa o livro que eu lhe emprestara, o volume que reunia o teatro de Beckett, e o mostrou a ele. “Você já leu este?” Nino pegou o livro, o examinou, admitiu incomodado: “Não”. “Então há algo que você ainda não leu.” “Sim.” “Você deveria ler este.” **Lila então começou a falar do livro. Para minha surpresa, ela se empenhou muito, e o fez à sua velha maneira, escolhendo as palavras de modo a nos fazer enxergar pessoas e coisas, e também a emoção que lhe dava redesenhá-las, exibí-las ali, agora, vivas.** (...) “Por que você gostou?” quis saber Nino. “Ainda não sei se gostei.” “Mas ficou curiosa.” “Me fez pensar. O que quer dizer uma vida que é mais vida sem a visão, sem audição, até sem palavras?” “Talvez seja só uma tirada.” “Não, que tirada nada. Ali há alguma coisa que sugere mil outras, não é uma tirada.” Nino não replicou. Disse apenas, fixando a capa do livro como se até ela devesse ser decifrada: “Você já terminou?”. “Terminei.” “Pode me emprestar?”. Aquele pedido me desconcertou, senti uma pontada. Nino tinha dito — me lembro bem — que a literatura lhe interessava pouco ou nada, que suas leituras eram outras. **Eu tinha dado aquele Beckett a Lila justamente porque sabia que não poderia usá-lo em minhas conversas com ele**⁵⁰.

⁵⁰ FERRANTE, Elena. *História do novo sobrenome*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016, p. 200-202. Grifos nossos.

Lila tampouco domina os códigos culturais, colocados como prerrogativa masculina por Lenu e Ginzburg. Na verdade, ela os ignora ainda mais do que a amiga, pois sua educação formal foi interrompida precocemente. É essa ignorância que lhe dá confiança para debater Beckett? É uma possibilidade e nossa mesa está aberta às interpretações. Outra possível nos remete à impetuosidade de Lila, princípio que a mantém autêntica nas situações mais distintas e que lhe confere o epíteto de genial: ela não detém os saberes enciclopédicos, ela os descarta. Não precisa deles para ler Beckett e formar uma opinião sobre o livro. Sua própria opinião é baseada em sensação de leitura, não em se mediar por erudição literária.

Em *História de quem foge e de quem fica* (2016), terceiro volume da tetralogia, em uma conversa de Lila e Lenu na qual a narradora critica incisivamente as decisões de trabalho de Lila, esta lhe responde:

Posso lhe fazer uma observação? Você sempre usa verdadeira ou verdadeiramente, tanto falando quanto escrevendo. Ou então diz: de repente. Mas desde quando as pessoas falam verdadeiramente e desde quando as coisas acontecem de repente? Você sabe melhor do que eu que tudo é uma grande confusão, que uma coisa acontece depois de outra e de mais outra. Eu não faço mais nada verdadeiramente, Lenu. E aprendi a prestar atenção às coisas, só os idiotas acreditam que elas acontecem de repente⁵¹.

Em *Eros: o doce-amargo* (2022), Anne Carson investiga o que é o *eros* construindo um panorama desde a Grécia Antiga até a psicanálise moderna. Sua tese central é que o desejo erótico contém em si o doce e o amargo, os dois polos opostos e, por isso, seria essencialmente falta. A palavra grega *eros* denota essa falta, o vazio que existe em quem ama que nunca conseguirá alcançar plenamente o objeto amado, pois ao alcançá-lo, deixará de desejá-lo. Esse paradoxo é refletido por pensadores como Safo e Platão, com os quais Carson dialoga em seu texto. A escritora também

⁵¹FERRANTE, Elena. **História de quem foge e de quem fica**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016, p. 312. Grifos nossos.

aproxima *eros*, esse desejo pelo amado, com o desejo pelo conhecimento, refletindo sobre as dinâmicas de escrita e leitura desde o mundo antigo. Em uma das suas reflexões, Carson escreve:

Platão reflete sobre a questão de quem escreve e sua atitude em relação à escrita em Fedro. “**A escrita tem esse estranho poder**”, diz ele: **as pessoas que aprendem a arte das letras começam a acreditar na própria capacidade de tornar as coisas ‘claras e fixas’ para sempre.** Essa pode ser uma crença perigosa. Pois seria um poder extraordinário⁵².

Aqui selecionamos dois trechos que enfatizam a ilusão da capacidade de escrever a vida verdadeiramente, tal como ela ocorreu. Esse é um dos grandes embates entre Lenu e Lila, exemplificado no primeiro trecho, no qual Lila deixa claro que essa fixação de Lenu pela verdade, tanto na escrita quanto na vida, é infrutífera: a vida é imprevisível, os acontecimentos não ocorrem em uma cronologia racional. Todavia, o processo formativo de Lenu como escritora gerou-lhe a sensação de que era possível desemaranhar os acasos da vida e torná-los “claros e fixos para sempre”, como cita Carson no segundo trecho. Esse é o objetivo de Lenu com a sua narração na tetralogia napolitana: se Lila queria volatilizar-se, desafixar-se, Lenu tenta fixá-la nas suas palavras. Esse trecho de Carson nos evoca a sensação de que poderia ter sido escrito por Lila para Lenu.

Já no início de *A amiga genial* (2015), ainda no prólogo, Lenu narra que já conhecia há muitos anos o desejo de Lila de desaparecer por completo:

Faz pelo menos trinta anos que ela me diz que quer sumir sem deixar rastro, e só eu sei o que isso quer dizer. Nunca teve em mente uma fuga, uma mudança de identidade, o sonho de refazer a vida noutro lugar. E jamais pensou em suicídio, incomodada com a ideia de que Rino tivesse de lidar com seu corpo, cuidar dele. **Seu objetivo sempre foi outro: queria**

⁵² CARSON, Anne. **Eros: o doce-amargo**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022, p. 175. Grifos nossos.

volatilizar-se, queria dissipar-se em cada célula, e que ninguém encontrasse o menor vestígio seu. E, como a conheço bem – ou pelo menos acho que conheço –, tenho certeza de que encontrou o meio de não deixar sequer um fio de cabelo neste mundo, em lugar nenhum⁵³.

Em *Os anos* (2021), Annie Ernaux relata acontecimentos pessoais de sua vida relacionados com o contexto histórico e social da França nos anos 1970, nos apresentando imagens, lugares e relações formadoras de sua biografia e de seu país. Enfatizando o caráter da passagem do tempo e suas consequências, Ernaux inicia seu relato da seguinte forma:

Todas as imagens vão desaparecer. (...) Tudo vai se apagar em um segundo. O vocabulário acumulado, do berço ao leito final, será eliminado. **Restará somente o silêncio, sem palavra alguma para nomeá-lo.** Da boca aberta não vai sair mais nada. Nem eu, nem eu. A língua continuará inventando o mundo com palavras. **Nas conversas ao redor de uma mesa em dias de festa, nós seremos apenas um nome, cujo rosto vai se desvanecer até desaparecer na massa anônima de uma geração distante**⁵⁴.

Lila conta seu desejo de desaparecimento por completo - que parece ser entendido por Ernaux no trecho acima - para Lenu ao longo dos anos de sua amizade, mas nos parece que é o desaparecimento de sua filha que a impulsiona a realizar seu projeto de “volatilizar-se, (...) dissipar-se em cada célula, e que ninguém encontrasse o menor vestígio seu.”⁵⁵ Lila parece compreender que a passagem do tempo, para a maioria das pessoas, significa um esquecimento e que toda importância que nos atribuímos não significa nada frente ao poder do tempo e da História: “restará somente o silêncio, sem palavra alguma para nomeá-lo”, como cita Ernaux.

⁵³ *Id.*, 2015, p. 15. Grifos nossos

⁵⁴ ERNAUX, Annie. *Os anos*. São Paulo: Três Estrelas, 2019, p. 7-15.

⁵⁵ FERRANTE, Elena. *As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023, p. 15.

Contudo, embora o projeto de Lenu fosse dar forma à Lila, ao final de sua narração seu relato parece ser uma espécie de biografia e autobiografia simultaneamente, visto que para contar a vida de sua amiga - tão próxima a sua - Lenu revisitou as memórias de sua trajetória, escrevendo também sua autobiografia. Na dinâmica de competição entre as duas protagonistas, na qual Lila parece sempre impulsionar Lenu, esse parece ser o último ato de Lila: ao desaparecer por completo, sabendo que sua melhor amiga escritora escreveria sobre ela, Lila a obriga a escrever também sobre sua própria trajetória. Nesse sentido, concordamos com a pesquisadora Lisa Milleneaux (2016) ao considerar Lila uma co-criadora de Lenu que sempre a impulsiona a ser melhor, mesmo que seja somente para superá-la⁵⁶. A escrita de Lila que nós, leitores, nunca acessamos é sempre parte da obra da escritora consolidada Elena Greco que precisa imaginar essa escrita impetuosa e verdadeira da amiga para conseguir escrever seus livros, resultando em um projeto de escrita complexo e, de certa forma, compartilhado entre as duas personagens.

5. (In)acabamentos

É possível enxergarmos na postura de Ferrante ao retirar-se dos holofotes da mídia e apresentar-se somente através das palavras - construindo, simultaneamente, um aparato crítico sobre a sua própria obra e sua figura de autora - uma forma de induzir essas reflexões sobre a escrita. Ao construir sua obra dessa forma, Ferrante parece nos propor um jogo de possíveis articulações entre sua escrita e a de outras escritoras, enfatizando os artifícios e a potencialidade da escrita. O desaparecimento completo de Lila e a recusa de Ferrante em deixar que sua foto fosse emoldurada na contracapa de seus romances, na seção “Sobre o autor”, nos instiga a investigá-las, não em busca de um simples conhecimento biográfico, mas em um processo investigativo de costuras de pequenos

⁵⁶ MULLENNEAUX, Lisa. **Naples' Little Women: The Fiction of Elena Ferrante**, 2016. E-book .Posição 1734.

vestígios, imaginação de uma possível escrita, diálogos com outras escritoras, construindo pontes entre o universo ferranteano e a literatura e produzindo novos diálogos, como este artigo.

Talvez a conclusão seja o lugar onde as impetuosidades esmorecem. Há o hábito dos relatórios semestrais, resultados obtidos, — e suas hipóteses, foram comprovadas? É no fim, afinal, que a margem nos acena. Seria um contrassenso afirmar que apanhamos Lila, que sua escrita é, tal e qual, como a de alguma dessas mulheres que convidamos à nossa mesa. No entanto, confessamos que encerrar com uma proposta tão aberta e abstrata de imaginação, nos constrange em nosso lado “Lenu” de sermos alunas. Que desfecho é possível para a promessa “sem margens, nem moldura”? Se não é viável nem desejável alcançarmos Lila, se vamos ficar sem conhecer do que se trata essa genial escrita desmarginada, pensamos que a conclusão pode mudar a ênfase da escritora e seu trabalho, para aquela que lê. Em outras palavras: como sustentar uma leitura — um olhar — desmarginado?

Em parte, acreditamos tê-lo feito ao trazermos o método de montagem e a mesa de trabalho. Ainda assim, todo olhar, ao se deter em uma imagem, gera um enquadramento. Nesse caso, pensamos, a resposta deve estar em nos manter em movimento. Propomos uma imagem infantil, já que começamos assim: uma criança, que já deveria estar dormindo, está sozinha em seu quarto meio escuro, com um foco de luz que vem de fora, pela porta entreaberta. A sombra de seus móveis projetados nesse enfoque, os mesmos que estão no quarto o dia todo, figuram de formas novas, intrigantes, até assustadoras. Quem se lembra, nos contos infantis, das passagens onde a mocinha está perdida no bosque, e o contorno de uma árvore seca se confunde com um ogro apavorante? Mudar a iluminação e a posição de quem vê são formas de borrar, esmaecer, confundir, tornar outros os contornos de uma mesma forma. Na leitura, esse movimento e iluminação pode se dar pela releitura. Quantas vezes relemos nossos *corpus* documentais? Quantas vezes algo diferente *nos salta aos olhos*? Walter Benjamin define que a arte de contar uma história é “a arte de saber contá-

la novamente”⁵⁷. Então, concluímos que a arte impetuosa de ler uma história, é a de saber relê-la. Nas palavras de Lenu:

Mas numa manhã, ela se decidiu. Chamou-me da rua, fomos ao pântano onde tínhamos enterrado numa caixa de metal o dinheiro dado por dom Achille, o metemos no bolso e fomos perguntar a Iolanda, a dona da papelaria que há séculos expunha na vitrine um exemplar de *Mulberzinhas* amarelado pelo sol, se o que tínhamos dava. Dava. Assim que nos vimos proprietárias do livro, começamos a nos encontrar no pátio para lê-lo, em silêncio ou em voz alta. Durante meses o lemos, e tantas vezes que o livro ficou sujo, desconjuntado, perdeu a lombada, começou a desfiar, a desfazer-se em cadernos. Mas era o nosso livro, e o amamos muito”⁵⁸.

E, nas palavras de Aby Warburg, ditas em italiano durante uma conferência em Florença: “*si continua — coraggio! — ricominciamo la lettura!*”⁵⁹.

Referências

Fontes:

Ferrante, Elena. *A amiga genial*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

Ferrante, Elena. *História do novo sobrenome*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

Ferrante, Elena. *História de quem foge e de quem fica*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

Ferrante, Elena. *História da menina perdida*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

⁵⁷ BENJAMIN, Walter. **A arte de contar histórias**. São Paulo: Editora Hedra, 2018, p. 31.

⁵⁸ FERRANTE, Elena. **A amiga genial**. São Paulo: Biblioteca Azul, p. 61.

⁵⁹ Discurso inaugural de abertura do Instituto de História da Arte do Palazzo Guadagni, em Florança, em 15 de outubro de 1927.

Bibliografia:

BENJAMIN, Walter. *A arte de contar histórias*. Tradução de Georg Otte, Marcelo Backes e Patrícia Lavelle. São Paulo: Editora Hedra, 2018.

BOJAR, Karen. *In search of Elena Ferrante: the novels and the question of authorship*. McFarland, 2018. E-book.

CARSON, Anne. *Eros: o doce-amargo: um ensaio*. Tradução de Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, o gaio saber inquieto*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

ERNAUX, Anne. *Os anos*. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Três Estrelas, 2019.

FERRANTE, Elena. *A filha perdida*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

FERRANTE, Elena. *Dias de abandono*. Tradução Francesca Cricelli. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

FERRANTE, Elena. *Uma noite na praia*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

FERRANTE, Elena. *Um amor incômodo*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FERRANTE, Elena. *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FERRANTE, Elena. *A vida mentirosa dos adultos*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

FERRANTE, Elena. *L'invenzione occasionale*. Roma: Edizioni e/o, 2019. E-book.

FERRANTE, Elena. *As margens e o ditado: Sobre os prazeres de ler e escrever*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

GINZBURG, Natalia. *As pequenas virtudes*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg: an intellectual biography*, Chicago, The University of Chicago Press, Oxford, 1986.

LARANGEIRA, Luiza. “O romance desmarginado: A função do fim e a figuração do tempo na série napolitana, de Elena Ferrante”. In: CHARBEL, Felipe; DUARTE, João de Azevedo e Dias; KLEIN, Kelvin Falcão; LARANGEIRA, Luiza (orgs.). *Reinvenções da narrativa: ensaios de história e crítica literária*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

MULLENNEAUX, Lisa. *Naples' Little Women: The Fiction of Elena Ferrante*, 2016. E-book

SECCHES, Fabiane Vertemati do Amaral. *Uma longa experiência de ausência: a ambivalência em A amiga genial, de Elena Ferrante*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2019.

Enviado em: 11/11/2023

Atualizado em: 27/01/2024

Aceito em: 02/03/2024